
Państwo i Społeczeństwo

2019 (XIX) nr 2

e-ISSN 2451-0858

ISSN 1643-8299

DOI: 10.34697/2451-0858-pis-2019-2-003

Aleksandra Maśnica [ORCID: 0000-0001-5475-5968]

mgr, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

PROPAGANDA W KINIE HISZPAŃSKIM W LATACH DYKTATURY GENERAŁA FRANCISCO FRANCO

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza roli hiszpańskiego kina w okresie dyktatury generała Francisco Franco (1936–1975). Kino w tamtym czasie, z uwagi na zyskującą na całym świecie popularność, prostotę w odbiorze, a także możliwość wywierania wpływu na niższe klasy społeczne, stało się głównym nośnikiem perswazji politycznej. Przedmiotem przeprowadzonej analizy jest: zbadanie hiszpańskich filmów pod kątem realizowanych działań propagandowych; określenie dominującej tematyki dzieł; wyróżnienie sztandarowych obrazów i odpowiedź na pytanie o charakterystyczne cechy hiszpańskiej propagandy filmowej, a także powody jej osłabienia, które ostatecznie doprowadziły do jej upadku. Kinematografia początkowego okresu dyktatury, a więc lat 40. i 50. kreuje obraz rzeczywistości zgodny z oficjalną ideologią, pręźnie przeciwstawiając się treściom opozycyjnym. W latach 60. i 70. obostrzenia stają się coraz luźniejsze, a treści propagandowe nużą odbiorców. Ostatecznie śmierć generała Franco zamyka okres szerzenia propagandy frankistowskiej w kinie hiszpańskim.

Słowa kluczowe: propaganda, kino hiszpańskie, film, Francisco Franco, Hiszpania

Propaganda in Spanish Cinema During the Francoist Dictatorship

Abstract

This article aims at analysing the role of Spanish cinema during the dictatorship of General Francisco Franco (1936–1975). Cinema at that time became the main source of political persuasion due to the growing global popularity, simple message, as well as the possibility to influence lower

social classes. The subject of the performed analysis is to examine Spanish films for propaganda activities, to determine the prevailing theme of the films, to highlight the most important images and to answer the question about the characteristic features of Spanish film propaganda, as well as reasons for its weakening, which ultimately resulted in its end. The cinematography of the initial period of dictatorship, which falls on the 1940s and 1950s, creates the reality that matches the official ideology, strongly withstanding the oppositional content. In the 1960s and 1970s, restrictions become more and more loose and propaganda content appears to be tedious to recipients. Ultimately, the death date of General Franco ends the period of disseminating the Franco's propaganda in the Spanish cinema.

Key words: propaganda, Spanish cinema, film, Francisco Franco, Spain

Wprowadzenie

W wyniku wojny domowej, toczonej na terenie Hiszpanii w latach 1936–1939 pomiędzy rządem Republiki Hiszpańskiej a prawicową opozycją, do władzy doszedł przywódca nacjonalistów generał Francisco Franco. Fundamentalną cechą dyktatury panującej w Hiszpanii od 1939 do 1975 roku (zwanego okresem frankizmu) stał się jej personalny charakter, co w praktyce oznaczało osobiste rządy Franco, który był zarówno głową państwa – do 1973 roku szefem rządu, szefem Falangi¹ – jak i głównodowodzącym sił zbrojnych. Przez cały ten okres *Caudillo*² posiadał pełną swobodę i całkowitą niezależność w narzucaniu Hiszpanom praw oraz norm postępowania. Kierowały nim przede wszystkim dwie wartości: tradycjonalistyczny katolicyzm oraz ukształtowany pod wpływem wojskowych doświadczeń patriotyzm. Franco był zdania, że społeczeństwem hiszpańskim trzeba rządzić w taki sam sposób, jak dowodzi się armią, a Hiszpanie powinni być zdyscyplinowani i podporządkowani nadrzędnym celom państwa³. Do realizacji założonych ideałów niezbędne było stworzenie rozbudowanego aparatu propagandowego, w którym główną funkcję pełniła cenzura oraz wszechobecny *miedo*, a więc strach przed więzieniem czy społecznym potępieniem.

Celem artykułu jest analiza roli hiszpańskiego kina w okresie dyktatury Franco. Kino to – z uwagi na jego możliwości oddziaływania na niższe klasy społeczne, coraz większą popularność i prostotę w odbiorze – stało się w tamtym czasie kluczowym środkiem perswazji politycznej. W artykule przyjęto następującą tezę: w latach dyktatury gen. Francisco Franco kino hiszpańskie było jednym ze środków przekazu wspierającym i wzmacniającym funkcjonowanie reżimu. Przedmiotem przeprowadzonej analizy było: zbadanie hiszpańskich filmów

¹ Falanga (*Falange Española*) – hiszpańskie ugrupowanie polityczne założone w roku 1933. W latach 1937–1975 była to jedyna legalnie działająca partia polityczna frankistowskiej Hiszpanii.

² *Caudillo* – hiszpański termin oznaczający przywódcę politycznego – z reguły wojskowego – używany w Hiszpanii i krajach Ameryki Południowej. W XX wieku tytułem *Caudillo* obdarzano m.in. gen. Francisco Franco.

³ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Wrocław 1998, s. 398–399.

pod kątem propagandowym, określenie głównej tematyki dzieł i odpowiedź na pytanie o charakterystyczne cechy hiszpańskiej propagandy filmowej oraz powody jej upadku. Praca powstała w oparciu o literaturę naukową, źródła internetowe oraz materiały audiowizualne.

W pierwszej części przybliżono sytuację społeczno-polityczną Hiszpanii, ze szczególnym uwzględnieniem wpływu Kościoła katolickiego na funkcjonowanie państwa oraz jego ingerencję w prywatne życie Hiszpanów. W części drugiej, a więc we fragmencie poświęconym kinu jako narzędziu propagandy, omówiono wpływ owego medium na społeczeństwo tego kraju. Następnie wyszczególniono i scharakteryzowano trzy nurty hiszpańskiego kina propagandowego: kino wojenne, religijne i folklorystyczne, a także opisano rolę hiszpańskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych.

Sytuacja społeczno-polityczna

W latach wojny domowej frankiści uzyskali całkowite poparcie hiszpańskiego Kościoła, który uważał Franco za prawdziwego zbawcę religii katolickiej, sprawującego władzę z woli samego Boga. Nigdy wcześniej – ani w XIX, ani w XX wieku – Kościół nie znajdował się na tak uprzywilejowanej pozycji. W porozumieniu z frankistowskim państwem jego głównym celem stało się stworzenie społeczeństwa, które jest prawdziwie katolickie⁴. Z chwilą przejęcia władzy przez frankistów, uczestniczenie w niedzielnych nabożeństwach należało do podstawowych dowodów lojalności wobec państwa. W sądach zdanie księdza na temat danej osoby mogło mieć decydujący wpływ na wyrok. Więźniowie zmuszani byli do uczęszczania na msze, a tych, którzy odmawiali, czekała surowa kara. Franco w zamian za wsparcie Kościoła zwrócił mu ziemie odebrane przez republikanów, udzielił licznych przywilejów społecznych i politycznych. Wśród nich znalazło się m.in. przejście kontroli nad 88% szkół i 77% wydawnictw oraz wykluczenie duchowieństwa spod jurysdykcji państwa⁵. Organizacjami świeckimi, które miały niebagatelny wpływ na wzmacnianie pozycji Kościoła, były Akcja Katolicka oraz Opus Dei. Pierwsza z nich posiadała bardzo duże środki finansowe i liczyła wielu członków, dzięki temu była mocnym filarem działającym na jego korzyść. Druga, Opus Dei (Dzieło Boże), zmierzała do rechrystianizacji społeczeństwa hiszpańskiego poprzez aktywną działalność na uczelniach wyższych, które według jej założeń miały kluczowe znaczenie dla szerzenia panującej ideologii. Do 1951 roku w posiadaniu Opus Dei znalazło się około 25% szkół wyższych⁶. Członkowie tej organizacji dążyli także do

⁴ *Ibidem*.

⁵ J.R. Nowak, *Hiszpania po wojnie domowej (1939–1971)*, Warszawa 1972, s. 58–59.

⁶ *Ibidem*, s. 59–61.

objęcia kluczowych miejsc w rządzie oraz w instytucjach gospodarczych. Co ciekawe, przynależność do owej organizacji była tajna, a członkowie musieli zadeklarować całkowite posłuszeństwo wobec narzucanych im poleceń⁷.

W czasach dyktatury Franco rodzinę traktowano jako nieodłączną instytucję państwa, uzależnioną od męskich władz zarówno duchownych, jak i państwowych. Kościół hiszpański, zmierzając do skatolicyzowania obywateli, podjął się kontroli ich prywatnego życia. Rozumiano przez to: zniesienie prawa rozwodowego; objęcie kontrolą publicznych rozrywek; nadzór prawny nad separacją małżeństw; zaprzestanie działania domów publicznych, a także stanie na straży całej sfery publicznej. Kościół zмагаł się z tym wszystkim, co uznawał za nieprzyzwoite i rozpustne, a więc z wyzywającymi strojami, nieskromnymi gestami czy bezwstydnymi słowami. Propagowano czystość i abstynencję seksualną, stawiając na piedestale Dziewicę Maryję, podkreślając przy tym nierozzerwalność sakramentu małżeństwa i szczególną władzę ojca w rodzinie⁸. Unieważnienie rozwodów było przyczyną dramatów wielu ludzi – niektórzy wrócili do byłych partnerów, innych znów zostawili obecni małżonkowie. Prasa kościelna krytykowała kobiety niezakładające rajstop, przychodzące do barów, palące papierosy czy chodzące w spodniach⁹. Uważano, że przeznaczeniem kobiety jest dom. Wyrażenie przez władze aprobaty dla jej tradycyjnej roli, tj. żony zajmującej się dziećmi, wzmocniono specjalną premią małżeńską. Pewna suma pieniężna przeznaczana była dla kobiet, które po zawarciu małżeństwa zrezygnują z wykonywania pracy zawodowej, a kolejna kwota wypłacana była małżeństwu posiadającym kilkoro, a nawet kilkanaścioro dzieci¹⁰. Można było spotkać rodziny z dwudziestoma pięcioma dziećmi, które przyjmował sam *Caudillo*, przedstawiając je jako prawdziwy ideał rodziny¹¹. Za czasów dyktatury Franco manipulowano nawet edukacją seksualną. Księża i lekarze pisali specjalne poradniki, które Hiszpanki dostawały przed zamążpójściem. Utwierdzano je w przekonaniu, że są z natury ozięble i uległe¹². Nakłaniano je do kontrolowania własnej zmysłowości, wychowywano w duchu pokory i surowych zasad, przez co ogromnie obawiały się poczęcia nieślubnego dziecka. Bycie samotną matką mogło zrujnować ich życie i przynieść hańbę całej rodzinie. Aborcja była w tym czasie zakazana, a antykoncepcja nielegalna. Istniało społeczne przyzwolenie dziewcząt na to, że ich narzeczeni korzystają z usług prostytutek¹³. Lucia Graves opisuje przykłady

⁷ M. Tuñón de Lara, J. Valdeón Baroque, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hiszpanii*, tłum. A. Jędrusiak, Kraków 2012, s. 596.

⁸ V.M. Pérez-Díaz, *Powrót społeczeństwa obywatelskiego w Hiszpanii*, tłum. z ang. D. Lachowska, Kraków 1996, s. 171.

⁹ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *op. cit.*, s. 408.

¹⁰ L. Graves, *Kobieta nieznaną. Głosy z życia hiszpańskiego*, tłum. B. Nawrot, Warszawa 2004, s. 183.

¹¹ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *op. cit.*, s. 406.

¹² L. Graves, *op. cit.*, s. 183.

¹³ *Ibidem*, s. 206.

młodych dziewczyn, które były wychowywane w duchu frankizmu i przygotowywane od najwcześniejszych lat do roli, jaką przyjdzie im pełnić w przyszłości: „żony, niewolniczo opiekującej się mężem, rodzącej tyle dzieci, ile ześle im Bóg, i wychowującej je na patriotów i osoby religijne”¹⁴. Wszystkie te nauki moralne, które były przekazywane kobietom w latach 40. i 50., miały na nie ogromny wpływ. Ujawnienie własnych potrzeb wzbudzało w nich poczucie winy i nieprzyzwoitości. Mężczyźni z kolei byli przyzwyczajeni do całkowitego podporządkowywania się swych małżonek i ich bierności¹⁵.

Hiszpańskie kobiety nie miały tych samych praw co mężczyźni. Nie mogły posiadać paszportów lub same otwierać rachunków w banku. Kodeks karny przewidywał 6 lat więzienia dla kobiety, która dopuściła się cudzołóstwa bądź opuściła małżonka; taki sam przepis dotyczący mężczyzn nie istniał. Hiszpańskie prawo przewidywało również kategorię zabójstwa *por honor*, dokonanego z powodów honorowych. Kiedy mąż przyłapał żonę na zdradzie i ją zabił, groziło mu jedynie opuszczenie miejsca, w którym mieszkał¹⁶.

Rezultatem polityki prowadzonej przez Franco był analfabetyzm wielu hiszpańskich kobiet. Dziewczęta miały utrudniony dostęp do edukacji; większość prywatnych szkół należała do Kościoła katolickiego, umożliwiającego kształcenie wyłącznie chłopców. Oprócz tego do roku 1975 obowiązywało w Hiszpanii *permiso marital* (zgoda męża), polegające na prawie męża do całkowitej kontroli nad sprawami małżonki. Kobietom nie wolno było prowadzić działalności na polu ekonomicznym, podejmować pracy, być właścicielkami nieruchomości, a nawet przebywać samej poza domem¹⁷.

Aby osiągnąć zamierzone cele i podporządkować sobie całe hiszpańskie społeczeństwo, Franco wraz ze swoimi współpracownikami stworzył rozbudowaną maszynę propagandową. Na ogromną skalę kreowano pozytywny obraz reżimu. Hiszpania jawiła się jako państwo scentralizowane, na którego czele stał odważny wódz¹⁸. Do zjawisk powszechnych należało ukrywanie spraw, mogących zaburzyć idylliczny wizerunek samego Franco, jak i całej Hiszpanii. Nie wspomniano o głębokim kryzysie gospodarczym, zwłaszcza w latach 40., kiedy to nastąpił spadek produkcji prawie we wszystkich dziedzinach. Przemilczano dramatyczny poziom życia Hiszpanów – bardzo niskie płace, nędzę, zgony spowodowane niedożywieniem, funkcjonowanie czarnego rynku czy prostytuowanie się wdów i sierot po żołnierzach republikańskich, które nie otrzymały od państwa żadnej pomocy finansowej.

¹⁴ *Ibidem*, s. 100.

¹⁵ *Ibidem*, s. 178–179.

¹⁶ W. Bryl-Roman, *Madrycka „movida” jako ruch kulturowy*, Poznań 2008, s. 101.

¹⁷ J. Hooper, *The Spaniards: A Portrait of the New Spain*, London 1987, s. 197.

¹⁸ J. Redondo Rodelas, „¡Franco, Franco, Franco!”: *el Nuevo Estado se Apoya en Tre Pilares: la Iglesia, el Ejército y el Partido. Bajo la Constante Supervisión del Generalísimo*, [w:] *Franco-Hitler: Diálogo de Sordos en Hendaya : 1939–1940*, coord. por D. Arjona, S. Fernández, Madrid 2006, s. 52–71.

Kino narzędziem propagandy

W połowie XX wieku coraz większy wpływ na społeczeństwo na całym świecie zaczęły wywierać media. Przejęcie całkowitej kontroli nad nimi było niezbędnym elementem tworzenia jednolitego państwa. Zdawano sobie sprawę zwłaszcza z możliwości oddziaływania w ten sposób na klasę robotniczą. Idealnym do tego środkiem perswazji politycznej stało się kino. Panowało przekonanie, że jest ono niezrównanym instrumentem propagandowym. Siegfried Kracauer pisał: „Widz kinowy jest w znacznym stopniu w położeniu osoby poddanej hipnozie. Urzeczony świecącym prostokątem przed oczami – który przypomina błyszczący przedmiot w ręku hipnotyzera – nie może oprzeć się sugestiom atakującym bez przeszkód jego umysł”¹⁹. Medium to wyjątkowo cenił Włodzimierz Lenin, twierdząc, że film jest najważniejszą ze sztuk; kino było też podstawowym elementem propagandowym III Rzeszy. Nie inaczej sytuacja wyglądała we frankistowskiej Hiszpanii, gdzie stało się ono środkiem przekazu, który miał rozpowszechniać idee i wartości bliskie reżimowi, co po części było odbiciem osobistych upodobań Franco. W okresie tym kino stawało się coraz bardziej popularną rozrywką, a ogromne ekrany przyciągały rzesze zaciekawionych osób. Przede wszystkim była to rozrywka bardzo prosta w odbiorze, która nie wymagała umiejętności czytania, w przeciwieństwie do materiałów prasowych (wiele kobiet było w tamtym czasie analfabetkami). Prosty przekaz propagandowy mógł docierać do wszystkich osób, wysyłając jasne komunikaty. Odbiorcami były zwłaszcza osoby nie poddające tego co zobaczą i usłyszą krytyce, wierzące we wszystko, co pojawiał się na ekranie²⁰.

Frankistowskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych powołało już w 1938 roku Komisję Cenzury Filmowej, wraz z jej Najwyższą Radą. Po zakończeniu wojny domowej ujednolicono system kontroli, ustanawiając Sekcję Cenzury, mającą na celu ingerowanie w scenariusze filmowe i dostosowywanie ich do obowiązujących wymogów. Do produkcji mógł trafić dopiero przeredagowany i przerobiony tekst²¹, co uzasadniano w następujący sposób: „W wielu przypadkach zauważa się konieczność stałej i skrupulatnej ingerencji państwa w sprawy wychowania politycznego i moralnego Hiszpanów. Kryteria, które przywodzą temu celowi, posiadają szczegółową jednoznaczność i opierają się o system stałych i trwałych wartości. W związku z tym należy utworzyć jednolity organizm, który byłby podporządkowany rządowi i który realizowałby jego nakazy bezwzględnie w każdym przypadku”²².

¹⁹ S. Kracauer, *Teoria Filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 42.

²⁰ B. Różycki, *Propaganda w służbie reżimu – autoportret dyktatury frankistowskiej*, „Historia i Polityka” 2011, nr 5 (12), s. 191.

²¹ E. Królikowska, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1988, s. 13.

²² *Ibidem*.

Ogromny wpływ na hiszpańską kinematografię miało wprowadzenie w 1941 roku embarga na import filmów z zagranicy, a także zakaz dotyczący wyświetlania produkcji w innym języku niż hiszpański. Odtąd więc wszystkie pozycje, które pojawiały się w kinach, były dubbingowane²³. Sytuacja ta doprowadzała do tak absurdalnych posunięć jak zmienianie nazw firm zagranicznych bądź hispanizację imion bohaterów, co tłumaczono pomocą dla rynku hiszpańskiego. W rezultacie za sprawą zmienionych dialogów zmieniano sens filmu zarówno pod kątem politycznym, jak i obyczajowym, usuwając pocałunki i sceny erotyczne, a nawet przekształcając kochanków w rodzeństwo, przez co film stał się często niezrozumiały²⁴.

W rzeczywistości ochrona kultury Hiszpanii przed oddziaływaniem z zewnątrz była wynikiem kryzysu rodzimej kinematografii. Pojawiło się wówczas zaledwie czterdzieści pełnometrażowych filmów, które cechowały się niskimi walorami artystycznymi²⁵. Produkcja hiszpańska pozostawała odzwierciedleniem nieprawidłowości, bezsensowności i ograniczeń kultury w tamtych latach. Ciągłe prześladowania polityczne, zaostrzona cenzura oraz sankcje ekonomiczne dowodziły restrykcyjnej polityki kulturalnej Franco. Twórcy, którzy wykazywali się indywidualnością artystyczną, pozbawiani byli możliwości wykonywania profesji, innym zaś pozostawała zmiana zawodu lub bezustanne ustępstwa. W tym czasie na emigracji tworzył Luis Buñuel, a także wielu innych artystów, m.in.: Ramón Pérez de Ayala, Arturo Baroja, Ramón Gómez de la Serna, czy José Ortega y Gasset²⁶.

Kino wojenne

Pod względem ilościowym hiszpańskie kino lat 50. było jednym z najtrwalszych przemysłów filmowych w Europie. Produkcja w czasach reżimu gen. Franco wynosiła rocznie około 37 filmów długometrażowych²⁷. Władze szczerze wspierały obrazy historyczne oraz produkcje, w których kluczowe role pełnili funkcjonariusze służb mundurowych, z oddaniem i poczuciem misji wypełniający swoją pracę, co idealnie wpisywało się w wojenny nurt propagandowy. Za sztandarowy przykład tego typu produkcji uznaje się obraz *Raza* (Hiszpania, 1942) w reżyserii José Luisa Sáenz de Heredii, oparty na opowiadaniu napisanym przez samego Franco, który ukrywał się pod pseudonimem Jaime de Andrade. Jest to idealny przykład kina typowo wojennego, stawianego za wzorzec gatunku. Już od

²³ Zasada dubbingu funkcjonuje w Hiszpanii do dzisiaj.

²⁴ E. Królikowska, *op. cit.*, s. 14–15.

²⁵ F.J. Montes Fernández, *Recordando la Historia del Cine Español*, „Anuario Jurídico y Económico Escurialense” 2011, No. 44, s. 601.

²⁶ E. Królikowska, *op. cit.*, s. 17.

²⁷ J. Tusell Gomez, *Dictadura Franquista y Democracia, 1939–2004*, Barcelona 2005, s. 110.

pierwszych sekwencji muzyka filmowa zagrzewa do walki, a na ekranie pojawia się ostrzeżenie: „Historia, której będziecie świadkami, nie jest wytworem wyobraźni. To historia prawdziwa i prawie uniwersalna, którą może przeżyć każdy naród, który nie godzi się z tym, by ginąć w katastrofach spowodowanych przez komunizm”²⁸. Akcja filmu rozpoczyna się na początku XIX wieku. Głównym bohaterem jest syn Pedra Churruca, José, który od najmłodszych lat jest gorliwym patriotą i podobnie jak ojciec wybiera karierę wojskową. Jego życie pełne jest poświęcenia i heroicznych czynów. José to całkowite przeciwieństwo swego brata Pedra, który jest skrajnie negatywną postacią, „czarną owcą” rodziny. Jako dziecko znęca się nad zwierzętami, nie potrafi zrozumieć poświęcania życia dla ojczyzny. W dorosłym życiu dąży za wszelką cenę do bogactwa i ostatecznie postanawia wstąpić w szeregi republikańskie. *Raza* była filmem szczególnym, heroicznym i militarystycznym, budzącym podziw dla klas arystokratycznych, które są głównymi spadkobiercami tradycji i wzorcem do naśladowania. Jak na tamte czasy była to najdroższa i wykonana z największym rozmachem produkcja: kosztowała 1 650 000 peset, okres zdjęciowy trwał 109 dni, zbudowano 50 dekoracji i przygotowano 500 kostiumów na potrzeby scen retrospekcji. Nigdy dotąd żadna hiszpańska produkcja nie wymagała tak wielkich nakładów czasu, pracy i pieniędzy. Jako pierwszy, film oglądał sam Franco w towarzystwie najbliższych mu osób. Oficjalna premiera, która była wydarzeniem wyjątkowym, miała miejsce 5 stycznia 1942 roku w Palacio de la Música w Madrycie. Zaproszeni zostali przedstawiciele najwyższych władz cywilnych i wojskowych w kraju. Opinia publiczna przyjęła obraz gromkimi brawami, a prasa rozpisywała się o niebywałym sukcesie hiszpańskiego kina narodowego²⁹.

Kino religijne

Kino wojenne utorowało drogę do rozwinięcia się w latach 50. kina religijnego. Religia stała się jednym z wiodących tematów, które poruszane były w kinie hiszpańskim tamtego okresu. Głównymi bohaterami byli księża, którzy: pracowali jako robotnicy, byli członkami wyższych klasach społecznych, brali udział w wyprawach misyjnych bądź osadzani byli w latach wojny domowej. Jednym z przykładów filmów propagujących bohaterskie czyny księży jest wyreżyserowany przez José Antonia Nievesa Conde obraz *Balarrasa* (Hiszpania, 1950). Opowiada on historię porucznika, który w wyniku tragicznej śmierci współtowarzysza z okopów, wstępuje do seminarium duchownego. Za jego sprawą nawraca się również jego rodzina, a on sam rozpoczyna życie jako misjonarz³⁰.

²⁸ J. Sebastián, „*Raza*”: *La Historia Escrita por Franco*, „Film Historia” 1995, Vol. 5, No. 2–3, s. 170, <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12309/15064> [dostęp: 10.07.2018]. [Tłumaczenie cytatu A.M.].

²⁹ *Ibidem*, s. 170–179.

³⁰ D. Galán, *Kino hiszpańskie*, „Film na Świecie” 1988, nr 355–356, s. 45.

Innym przykładem jest *Cerca del Cielo* (Hiszpania, 1951) w reżyserii Mariano Pombo i Domingo Viladomata. Akcja filmu osadzona jest w latach wojny domowej w miejscowości Teruel, w Aragonii. Fabuła dotyczy procesu i egzekucji biskupa tamtejszej diecezji, Anselmo Polanco Fontechy, jednego z trzynastu biskupów zamordowanych przez republikanów. Władze Akcji Katolickiej pragnęły oddać tym filmem hołd biskupowi i przyczynić się do jego procesu beatyfikacyjnego³¹.

Kolejny obraz poruszający tematykę wojny domowej to *El Frente Infinito* (Hiszpania, 1956) Pedro Lazagi. Głównym bohaterem jest tu nowo wyświęcony kapłan, który wraca z Rzymu, aby przyłączyć się do sił narodowych jako kapelan wojskowy. Z kolei obraz *La Señora de Fatima* (Hiszpania, 1951) w reżyserii Rafaela Gila opowiada o objawieniu, jakie miało miejsce w portugalskiej wiosce. Pewnego dnia trójce dzieci ukazuje się Matka Boska. Dziewica Maryja głosi, że jeśli ludzkość nie wpłynie na nawrócenie Rosji, świat czeka nowa wojna. Innym filmem zrealizowanym w duchu religijnym jest *La Mies es Mucha* (Hiszpania, 1949) José Luisa Sáenza de Heredii³², opowiadający o nieszczęściach ojca Santiago, który przenosi się do Indii, aby pełnić posługę apostołską. Stawia tam czoła okrutnym warunkom życia, będąc świadkiem skrajnego ubóstwa rdzennych mieszkańców. Sytuację pogarsza wybuch epidemii, którą misjonarz przypłaca życiem. Jak na tamte czasy film odniósł ogromny sukces kasowy, zdobywając liczne nagrody.

Obrazem religijnym, który zyskał w Hiszpanii równie niebywałą popularność, jest *Marcelino, Pan y Vino* (Hiszpania, 1955) w reżyserii Ladislao Vajdy. Film otwiera scena, w której jeden z mnichów znajduje przed bramą klasztorną porzucone niemowlę. Gdy okazuje się, że jego matka nie żyje, mnisi nadają mu imię Marcelino i postanawiają, że pozostanie razem z nimi w klasztorze. Któregoś dnia chłopiec znajduje na strychu porzuconą figurę Jezusa, z którym nawiązuje szczególną więź, codziennie przynosząc mu tytułowy chleb i wino. W zamian za dobroć chłopca, Chrystus pragnie spełnić jego prośbę o spotkanie ze zmarłą matką. Ku ogromnemu zaskoczeniu mnichów dziecko oddaje się w ramiona Jezusa, a ten zabiera go do nieba. Zdarzenie to mnisi uznają za cud i od tej pory zmieniają swoje zachowanie, wyzbywając się towarzyszących im wcześniej wad.

Jak zauważa Agnieszka Martínez-Lozano, w kinie religijnym, oprócz modelu bohatera kapłana bądź mnicha, pojawia się także model bohaterki zakonnicy, oddanej i miłosiernej służebnicy, która gotowa jest do poświęcenia i bezgranicznej miłości³³.

³¹ 1 października 1995 roku Anselmo Polanco Fontecha został beatyfikowany przez papieża Jana Pawła II, razem z grupą 45 męczenników wojny domowej w Hiszpanii.

³² D. Galán, *op. cit.*, s. 45–46.

³³ A. Martínez-Lozano, *Przełamując stereotypy. Portrety Hiszpanek czasów frankizmu w twórczości filmowej Juana Antonia Bardema*, Wrocław 2015, s. 65.

Kino folklorystyczne

Kolejnym nurtem w hiszpańskim kinie propagandowym było tzw. kino folklorystyczne. Alejandro Yarza twierdzi, że reżim generała Franco wzmocnił obecny w świadomości Hiszpanów *el sabor español* (hiszpański smak), będący wzorem kultury Andaluzji, połączeniem tajemnicy islamu i romantyzmu Europy, a także specyfiki życia cyganów. *El sabor español*, uważany za jedyny prawidłowy wzorzec kultury Hiszpanii, przekazywano innym krajom. Przykładowo: w tekstach piosenek oraz w filmach zamieszczano obraz torreadora jako odzwierciedlenie prawdziwego mężczyzny o romantycznym, hiszpańskim usposobieniu³⁴. Miejscem akcji tego typu produkcji była najczęściej pograżona w kryzysie Andaluzja, której obraz idealizowano, ukrywając wszechobecną nędzę i przedstawiając region w wyjątkowo atrakcyjny sposób. Jednym z takich filmów jest obraz Ramóna Torrado *Debla, la Virgen Gitana* (Hiszpania 1951), opowiadający historię malarza mieszkającego niedaleko Granady, który oczarowany urodą młodej cyganki Carmen pragnie uwiecznić jej piękno na obrazie. Wywołuje to podejrzliwość sąsiadów i wzbudza zazdrość jego żony. Innym przykładem jest film Javiera Setó *Pan, Amor y Andalucía* (Hiszpania 1958), opowiadający historię mężczyzny, który za wszelką cenę chce uniknąć ślubnego kobierca. Podczas pobytu w Sewilli niespodziewanie poznaje młodą tancerkę i piosenkarkę o imieniu Carmen. Do podobnych produkcji należy też *La Estrella de Sierra Morena* (Hiszpania, 1952) R. Torrado czy *Filigrana* (Hiszpania, 1949) w reż. Luisa Marquina. Bohaterkami tego typu produkcji były przeważnie młode niezamężne kobiety, bardzo rzadko żony bądź matki. Zamieszkiwały one obszary wiejskie, stanowiąc tym samym przeciwieństwo kobiet zepsutych miejskim życiem³⁵. Młode odpowiedniczki Carmen to z jednej strony spontaniczne i radosne panny, a z drugiej rozważne i wstrzemięzliwe strażniczki własnej cnoty.

Martínez-Lozano zwraca uwagę na to, że kino folklorystyczne było kinem „patriarchalnym”, gdyż kobiety uwięzione w narzuconych im rolach społecznych stanowiły pewien model, który stawał się stereotypem. Kobiety te podporządkowywały się panującym regułom, ponieważ w razie sprzeciwu czekałaby na nie kara i społeczne odrzucenie³⁶. Co ciekawe nigdy nie zastanawiano się nad logiką ich postępowania, a ich sytuacja finansowa nie miała jakiegokolwiek znaczenia. Uśmiechnięte tancerki i radośni pieśniarze śpiewali andaluzyjskie piosenki, zachęcając do pogodnego podejścia do otaczającej rzeczywistości, stanowiąc jednocześnie kontrast dla rosnących w społeczeństwie niepokojów³⁷.

³⁴ A. Yarza, *Un Canibal en Madrid: La Sensibilidad Camp y el Reciclaje de la Historia en el Cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1999, s. 112.

³⁵ J.F. Cerón Gómez, *Una Mirada Distinta Sobre la Mujer en el Cine del Franquismo: las Películas de Juan Antonio Bardem*, [w:] *Luchas de Género en la Historia a Través de la Imagen, Ponencias i Comunicaciones*, coord. por M.T. Sauret Guerrero, A. Quilez Faz, Málaga 2001, s. 620.

³⁶ A. Martínez-Lozano, *op. cit.*

³⁷ D. Galán, *op. cit.*, s. 47.

Wytwórnia Filmów Dokumentalnych

Omawiając propagandę w kinie hiszpańskim, nie sposób pominąć jednego z kluczowych filarów tego zjawiska, a więc pierwszą państwową Wytwórnę Filmów Dokumentalnych (*Noticiarios Documentales y Cinematográficos*), znaną jako NO-DO³⁸. Instytucja ta posiadała monopol na przekazywanie wiadomości z kraju i z zagranicy. Swoją działalność rozpoczęła 4 stycznia 1943 roku, a pierwszymi wyemitowanymi obrazami były informacje dotyczące pokonania żołnierzy walczących przeciwko Franco oraz wiadomość na temat inwazji wojsk niemieckich na Polskę. Reżim posługiwał się cotygodniowymi programami NO-DO, aby przedstawiać bardzo osobliwą wizję zarówno Hiszpanii, jak i reszty świata³⁹. Programy te stały się odzwierciedleniem panującej dyktatury frankistowskiej i prowadzonej w jej ramach propagandy. Hiszpania przedstawiana była jako kraj dobrobytu, jedności i solidarności, w którym żyją ludzie doceniający wartość pracy. Szczególną rolę w przekazie tym odgrywał *Caudillo*, który pokazywany był jako bohater i wybawiciel narodu hiszpańskiego, poświęcający się dla swojego kraju. W programach informacyjnych propagowana była jedność, dyscyplina i praca. Nie istniały konflikty czy braki żywnościowe, nie wspomniano o kryzysie i niepokojach społecznych. Wpajało widzom, że przygotowywane materiały są źródłem wszechstronnej wiedzy, obejmującej zarówno politykę, ekonomię, sport, jak też naukę i sztukę, a reporterzy specjalnie dla swoich odbiorców udają się w najbardziej niebezpieczne miejsca, aby ukazać im całą „prawdę”. Produkcje NO-DO prezentowane były szerszej publiczności co tydzień we wszystkich kinach przed każdym filmem. Do niektórych miejsc materiały te docierały ze sporym opóźnieniem, dlatego pominięto podawanie konkretnych dat wydarzeń. Od momentu rozpoczęcia funkcjonowania NO-DO⁴⁰ na terenie Hiszpanii zakazano indywidualnego tworzenia dokumentów filmowych, działania innej kroniki oraz wyświetlania dokumentów pochodzenia zagranicznego⁴¹. Jednak zarządzenie to nie było przez władze surowo przestrzegane i niektórym produkcjom udało się przedostać przez oko cenzora. Dzięki temu widzowie mogli oglądać na ekranach kilka produkcji przebywającego wtedy na emigracji Luisa Buñuela, m.in. słynny obraz *Tierra Sin Pan*⁴².

³⁸ E. Królikowska, *op. cit.*, s. 14.

³⁹ S. Rodríguez Martínez, *El NO-DO. Catecismo Social de una Época*, Madrid 1999, s. 38.

⁴⁰ Zgodnie z ustawą 4/1980 z 10 stycznia o statucie Radia i Telewizji NO-DO wygasło jako automatyczny podmiot i zostało wchłonięte przez RTVE. Od grudnia 2012 roku media interaktywne zdigitalizowały i opublikowały materiały NO-DO na stronie internetowej RTVE.

⁴¹ B. Różycki, *op. cit.*, s. 190–192.

⁴² E. Królikowska, *op. cit.*, s. 14–15.

Podsumowanie

W latach dyktatury gen. Francisco Franco kino hiszpańskie było jednym ze środków przekazu wspierającym i wzmacniającym funkcjonowanie reżimu. Propaganda obecna w hiszpańskich filmach, szczególnie na początku trwania dyktatury, a więc w latach 40. i 50. XX wieku, spełniała swoją rolę – prezentowała w pełni aktywny stosunek do zastanej rzeczywistości, przeciwstawiając się jednocześnie treściom opozycyjnym. Była procesem długotrwałym i przemyślanym, kreowała obraz świata zgodny z założeniami ideologii frankizmu. Kino hiszpańskie wspierało i propagowało konserwatywny model kultury, który rozciągał się na różne dziedziny życia. Hiszpania przedstawiana była jako kraj dobrobytu i jedności, w którym nie istnieją kryzysy i konflikty.

Kino wojenne wraz ze sztandarową produkcją jaką była *Raza*, miało służyć wzmocnieniu dumy narodowej, gotowości oddania za nią życia, a przy tym pokazywało, że wszelkie zło i cierpienie znajduje się po stronie republikańskiej. Kino religijne uzmysławiało wszechobecną symbiozę państwa i Kościoła, przedstawiając bohaterskie dokonania księży oraz cuda, które miały miejsce na ziemiach hiszpańskich. Kobiety utwierdzane były w swej niższości społecznej, poddaństwie wobec męża oraz tradycyjnej roli matki. Podobnie wyglądała sytuacja kobiety w kinie folklorystycznym. Młode odpowiedniczki Carmen dostosowywały się do zastanej rzeczywistości, bojąc się społecznego odrzucenia. Wesoła muzyka i kolorowe stroje tancerzy odciągały widzów od problemów trapiących Hiszpanię, a zwłaszcza pogrążoną w kryzysie Andaluzję. Sukcesem propagandy hiszpańskiej były również filmy dokumentalne produkowane przez NO-DO, które przedstawiały wizerunek samego Franco w sposób wysoce wyidealizowany. *Caudillo* jawił się jako wybawiciel narodu hiszpańskiego, który gotów jest poświęcić za niego swoje życie.

Pomimo tego, że kino hiszpańskie w początkowych latach wspierało i wzmacniało funkcjonowanie reżimu, propaganda nie była na tyle silna, aby przetrwać próbę czasu. W latach 60. i 70. restrykcje stawały się coraz luźniejsze, brakowało konsekwencji działań, cenzorzy zaczęli przepuszczać coraz więcej filmów, a do kraju przenikały produkcje zagraniczne. Pod pozornym ilościowym sukcesem frankistowskiego kina krył się ogromny kryzys tego medium, będącego odzwierciedleniem ubogiego życia kulturalnego i braku wybitnych twórców, którzy usuwani byli od wykonywania zawodu, a także znużenia odbiorców tymi samymi treściami. Wpływ na rozluźnienie działań propagandowych miała również zmieniająca się sytuacja międzynarodowa, rozwój turystyki oraz mniejsze zaangażowanie *Caudillo*, który stawał się coraz słabszy. W konsekwencji, początkowo silne narzędzie propagandowe jakim było kino, zakończyło swoją działalność wraz ze śmiercią gen. Franco w 1975 roku.

Bibliografia

- Bryl-Roman W., *Madrycka „movida” jako ruch kulturowy*, Poznań 2008.
- Cerón Gómez J.F., *Una Mirada Distinta Sobre la Mujer en el Cine del Franquismo: las Películas de Juan Antonio Bardem*, [w:] *Luchas de Género en la Historia a Través de la Imagen, Ponencias i Comunicaciones*, coord. por M.T. Sauret Guerrero, A. Quilez Faz, Málaga 2001, s. 619–638.
- Galán D., *Kino hiszpańskie*, „Film na Świecie” 1988, nr 355–356.
- Graves L., *Kobieta nieznana. Głosy z życia hiszpańskiego*, tłum. B. Nawrot, Warszawa 2004.
- Hooper J., *The Spaniards: A Portrait of the New Spain*, London 1987.
- Kracauer S., *Teoria Filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Królikowska E., *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1988.
- Martínez-Lozano A., *Przelamując stereotypy. Portrety Hiszpanek czasów frankizmu w twórczości filmowej Juana Antonio Bardema*, Wrocław 2015.
- Miłkowski T., Machciewicz P., *Historia Hiszpanii*, Wrocław 1998.
- Montes Fernández F.J., *Recordando la Historia del Cine Español*, „Anuario Jurídico y Económico Escurialense” 2011, No. 44, s. 597–622.
- Nowak J.R., *Hiszpania po wojnie domowej (1939–1971)*, Warszawa 1972.
- Pérez-Díaz V.M., *Powrót społeczeństwa obywatelskiego w Hiszpanii*, tłum. z ang. D. La-chowska, Kraków 1996.
- Redondo Rodelas J., „¡Franco, Franco, Franco!”: *el Nuevo Estado se Apoya en Tre Pilares: la Iglesia, el Ejército y el Partido, Bajo la Constante Supervisión del Generalísimo*, [w:] *Franco-Hitler: Diálogo de Sordos en Hendaya: 1939–1940*, coord. por D. Arjona, S. Fernández, Madrid 2006, s. 52–71.
- Rodríguez Martínez S., *El NO-DO. Catecismo Social de una Época*, Madrid 1999.
- Różycki B., *Propaganda w służbie reżimu – autoportret dyktatury frankistowskiej*, „Historia i Polityka” 2011, nr 5 (12), s. 177–197.
- Sebastián J., „Raza”: *La Historia Escrita por Franco*, „Film Historia” 1995, Vol. 5, No. 2–3, s. 170–179, <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12309/15064> [dostęp: 10.07.2018].
- Tuñón de Lara M., Valdeón Baroque J., Domínguez Ortiz A., *Historia Hiszpanii*, tłum. A. Jędrusiak, Kraków 2012.
- Tusell Gomez J., *Dictadura Franquista y Democracia, 1939–2004*, Barcelona 2005.
- Yarza A., *Un Canibal en Madrid: La Sensibilidad Camp y el Reciclaje de la Historia en el Cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1999.

Filmografia

- Balarrasa*, reż. J.A. Nieves Conde, Hiszpania 1951.
- Cerca del Cielo*, reż. M. Pombo, D. Viladomata, Hiszpania 1951.
- Debla, la Virgen Gitana*, reż. R. Torrado, Hiszpania 1951.
- El Frente Infinito*, reż. P. Lazaga, Hiszpania 1959.
- Filigrana*, reż. L. Marquina, Hiszpania 1949.

- La Estrella de Sierra Morena*, reż. R. Torrado, Hiszpania 1952.
La Mies es Mucha, reż. M. Parada, Hiszpania 1948.
La Señora de Fátima, reż. R. Gil, Hiszpania 1951.
Marcelino, Pan y Vino, reż. L. Vajda, Hiszpania 1954.
Pan, Amor y Andalucía, reż. J. Setó, Hiszpania 1958.
Raza, reż. J.L. Sáenz de Heredia, Hiszpania 1942.